
Revista Iberoamericana, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 227, 539-550

LA LEY DEL BANDIDO, LA LEY DEL ARTE.
BÓLIDE CAIXA 18 POEMA CAIXA 2, HOMENAGEM A CARA DE CAVALO
DE HÉLIO OITICICA¹

POR

GONZALO AGUILAR
CONICET

La cultura es la regla, el arte es la excepción: forma
parte de la regla el querer matar a la excepción
Jean-Luc Godard

La caja es negra y tiene una abertura en la parte superior. Si se abre la tapa del costado, se extiende una malla de plástico (la misma que es usada para los mosquiteros) a través de la cual se ve el revestimiento interior de las cuatro paredes de la caja: se trata de la foto de Cara de Cavalo, el “bandido” abatido por la policía el 5 de octubre de 1964. En una bolsa transparente que contiene pigmento rojo de cadmio, hay un poema escrito con mayúsculas en *letraset*: “Aquí está, / e ficará! / Contemplai / o seu / silêncio / heroico”. En la foto elegida por Oiticica, el cuerpo del bandido –atravesado por 52 tiros según la prensa seria y por más de 100 según la sensacionalista– está extendido en el piso, con los brazos en cruz y la sangre en el estómago, mientras es observado por un público del cual sólo se llegan a percibir partes (una cabeza, un hombro, un brazo) (Figura 1).

El *Bólido caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*, realizado en 1966, introducía algunas novedades en la obra de Oiticica: enfrentaba un tema social de gran actualidad (la persecución de Cara de Cavalo ocupó la portada de los diarios durante todo septiembre y principios de octubre), contenía un poema (algo que sólo había hecho anteriormente con *Poema enterrado* de Ferreira Gullar en el *Projeto Cães de Caça*) e incluía la imagen de una figura humana por primera vez en su obra. Todos estos hechos hablan de un corte en la obra de Oiticica que se define por el desplazamiento de la práctica estética al ámbito de la ley



¹ Agradezco a Raúl Antelo y a Alex Nodari la lectura de este trabajo y las sugerencias que me hicieron.

y la política. Sin abdicar de la serialidad experimental (se trata del *bólido* número 18) en la que habituaba a ubicar sus obras (siguiendo un sistema numérico propio de la experimentación concretista), el homenaje al amigo muerto redefine toda su poética. Fue el propio Oiticica quien señaló el carácter de quiebre de esta obra al referirse a ella como un “momento ético”.² Reflexionar sobre los alcances de este momento es uno de los objetivos del presente ensayo.

VIDA DE UN MARGINAL

En las lecturas que se han hecho del *bólido Homenagem a Cara de Cavalo*, se ha dicho que, con este homenaje al “enemigo público número uno”, Oiticica celebraba al forajido que huía de la ley, en una tradición que se remonta al siglo XIX. Sin embargo, lo que Oiticica siempre subrayó fue la “ambivalencia” de quien “para la sociedad era el enemigo público número uno” y para el artista un amigo de “gran sensibilidad” (1992, 25). De hecho, cuando tuvo que adjudicarle un modelo a su trabajo, no se refirió a la abundante tradición brasileña de los bandidos sino que evocó el *Lycidas* de John Milton, poema escrito en 1637 y dedicado a un amigo muerto en un naufragio. Las opiniones de la crítica, de todos modos, omiten la figura de Cara de Cavalo y suprimen los “sentimientos paradójicos” de los que habla el propio artista. Pero ahora, gracias a la detallada investigación que ha llevado a cabo Beatriz Scigliano Carneiro, conocemos mucho mejor la historia de Cara de Cavalo y podemos arriesgar otras hipótesis para la lectura de la obra.

Contemos entonces, antes de analizar la obra, la vida infame de su protagonista, Manuel Moreira, más conocido como Cara de Cavalo.

Manuel Moreira estaba lejos de ser el “enemigo público número uno”, como se lo conoció, a comienzos de 1964. Era, más bien, un malandrín o un vándalo de poca monta que vivía en el morro de Mangueira y que, como muchos otros, se dedicaba a vender quinielas clandestinas.³ Levantar apuestas, realizar pagos, tratar con algunos

² Las citas de Hélio Oiticica se refieren a su texto que forma parte del libro *Aspiro ao grande laberinto* y fue reproducido en *Oiticica* 1992.

³ Puede ser instructivo leer el siguiente texto publicado en Internet sobre la Scuderie: “Crime organizado: Justiça Federal determina extinção da Scuderie Le Cocq” por Gabriela Ribeti: “No Espírito Santo, chegou a ser formada por, pelo menos, 800 associados, entre policiais civis, militares, advogados, delegados de polícia, juizes, promotores, coronéis e políticos. O grupo é acusado de assassinar pessoas que se opõem aos seus interesses e estaria envolvido em dezenas de crimes, como tráfico de drogas, jogo do bicho, roubo de carros e sonegação de impostos. Em maio de 2002, a Anistia Internacional divulgou um relatório em que o Espírito Santo era citado como um Estado em que os “defensores dos direitos humanos sofriam ameaças crescentes” e classificou a Scuderie Detetive Le Cocq como “uma estrutura paramilitar”, “com poderosos grupos econômicos e políticos no Estado, incluindo membros dos poderes executivo, legislativo e judiciário” <<http://conjur.estadao.com.br/static/text/31784,1>>

hombres más poderosos, correr cuando llegaba la policía si no había qué negociar con ellos; eso hacía Manuel cuando no se pasaba las tardes en el bar, conversando con los “fregueses” entre los que se encontraba el “Russo”, tal como era apodado Hélio Oiticica en el Morro de Mangueira. Por su gran maxilar y su rostro alargado, en el barrio todos lo conocían a Manuel por su apodo: Cara de Cavalo.

Las horas transcurrían plácidamente al borde de la ley en la vida de Manuel hasta que llegó el 27 de agosto de 1964. Ese fue un mal día. En una redada policial, debió huir en un taxi mientras un coche de policía lo seguía para detenerlo y, presumiblemente, para ajustar unas cuentas pendientes. En un intento desesperado por salvarse, Manuel disparó hacia el auto de policía con tan mala suerte que acabó con la vida de uno de sus ocupantes. El muerto no era otro que Milton Le Cocq Oliveira. Le Cocq gozaba de mucha popularidad entre los policías, según algunos porque era un vigoroso luchador contra el crimen organizado, según otros porque era uno de los organizadores del vigoroso crimen. Si nos guiamos por el uso que se le dio posteriormente a su persona, habría que inclinarse por la segunda opción, ya que *Scuderie Le Cocq* fue el nombre con el que se conocieron los Escuadrones de la Muerte que –durante la dictadura militar– persiguieron y asesinaron civiles al margen de la ley y con total impunidad.⁴ En el mismo momento en que Cara de Cavalo alcanzó con tres tiros a Milton Le Cocq se transformó en el enemigo público número uno. El cuerpo del policía se convertía así en una metonimia de lo público, o más todavía, un policía se convertía –gracias al poder de la institución que representaba– en lo público mismo.

Comienza entonces la *caza* de Cara de Cavalo. La palabra *caza* así como *venganza* son las más reiteradas en los periódicos de la época. Con ambas palabras, los policías establecían una frontera imaginaria absoluta entre ellos y el bandido, que no parecía tan marcada cuando ambos –malandros y policías– disfrutaban las bondades del *jogo de bicho* clandestino.⁵ Con la figura de la *caza*, los policías, la prensa y la “opinión pública” (esa entelequia) hacen de Cara de Cavalo un animal y de la persecución un juego serio que sólo terminará con su muerte (y con su cuerpo como trofeo). Así, Manuel descubre otro de los sentidos de su sobrenombre: *Cara de Cavalo*. Donde se inscribe lo humano (el rostro, la “cara”), la persecución remarca *lo animal*, ese umbral en el que el *otro* (el bárbaro, el bandido, el delincuente) se transforma en bestia. Humano y animal no se distinguen en una persona a la que los periódicos nunca mencionan por su nombre civil. Manuel Moreira pierde su nombre y su civilidad para ser arrojado a la zona del sacrificio. En un texto que escribió en marzo de 1968, Oiticica sintetizó la situación con estas palabras:

⁴ Comenta Beatriz Scigliano: “Obviamente na ocasião, não foi divulgado que Le Cocq, ao perseguir Cara de Cavalo, estava servindo aos interesses de um grupo de bicheiros” (2004: 207).

⁵ “O herói anti-herói e o anti-herói anônimo”, texto reproducido en <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>>

O que quero mostrar, que originou a razão de ser de uma homenagem, e a maneira pela qual a sociedade castrou toda a possibilidade de sua sobrevivência, como que fora ele uma lepra, um mal incurável –imprensa, polícia, políticos, a mentalidade morbida e canalha de uma sociedade baseada nos mais degradantes princípios, como é a nossa, colaboraram para torna-lo o símbolo *de aquele que deve morrer*, e digo mais, *morrer violentamente*, com todo o requinte canibalesco.⁶

Ahora bien, en la animalización del criminal todo el sistema se autoriza a sí mismo a entrar en lo salvaje. “Vamos a acabar com ele a bala. É a lei do cão”, declaró uno de los policías (citado en Scigliano, 201). En ese oxímoron (*lei do cão*) la ley se animaliza para dar con el bandido y *hacer justicia*: una justicia que no proviene del derecho, sino de la venganza y de la ira. La policía se autoriza a sí misma a cruzar la frontera para después retornar del mundo salvaje y animal de los ilegales con el fin de reinstaurar el derecho. Se trata, es claro, de un esquema bastante conocido y previsible que se reproduce hasta el hartazgo en los medios masivos: el carácter del delito es tan radical que exige la suspensión de la ley y de las garantías para reinstaurar el orden y la concordia. La *lei do cão* se presenta como el único pasaje posible para acceder a la *ley del hombre* y, en este caso, los policías son los únicos autorizados a pasar del otro lado.

Con su obra, Oiticica abandona su arte abstracto para intervenir en el núcleo mismo del problema y ya desde el título le devuelve al bandido la humanidad perdida: *Homenagem a Cara de Cavalo*. La raíz de la palabra *homenagem* viene del provenzal “homenatge”, que a su vez deriva del latín tardío “hominaticum” cuya raíz es “homo” (hombre). Es decir que, sin suprimir la *animalidad* que trae el bandido (Oiticica no usa su nombre civil sino su apodo popular), con su *Bólido* lo dota de humanidad (la imagen del homenajeado está en cruz, posición que, como se sabe, es exclusivamente humana).⁷ El gesto no debe entenderse como una restauración del humanismo de la víctima porque lo que hace el artista es exhumar, sacar del *humus* de los bólides, el *lazo* que une lo humano y lo animal, el hombre abandonado y el animal perseguido: hombre lobo, cara de caballo, bandido marginal (al margen de lo humano pero también de lo animal).⁸ El homenaje es un acto de meditación sobre la indigencia a la que fue arrojado ese cuerpo, en una zona en la que se suspende la ley para aplicar la crueldad que, teóricamente, no está reservada

⁶ En la otra obra que hizo sobre el mismo personaje (*Bólido caixa 24, Cara a cara*, 1968), Oiticica usa una foto carnet del rostro de bandido en un tamaño agrandado.

⁷ “Frontera móvil” y cesura en el interior del hombre según Giorgio Agamben en el capítulo “*Mysterium disiunctionis*” de *Lo abierto* (2006: 35). Para la cuestión del hombre lobo y el *homo sacer* ver Agamben 2002: 111-117. Agradezco a Gabriel Giorgi quien me señaló el pasaje de Agamben en el comentario que me hizo sobre el presente trabajo.

⁸ Las expresiones en cursivas pertenecen al texto de Oiticica ya citado.

para los humanos. ¿Qué hacer con ese “chivo expiatorio” en el que se ha convertido el amigo y en el que la ley (del *cão* pero también de los hombres) se ha inscripto como muerte, violencia, “gozo social”?⁹

La persecución a Cara de Cavalo comenzó en agosto y duró hasta octubre. Hasta último momento, Cara de Cavalo quiso contactarse con un abogado o un juez para buscar la protección de la ley. La policía, entonces, no sólo debía capturarlo sino cortar toda comunicación posible del bandido con los abogados o los jueces que, eventualmente, pudieran protegerlo.¹⁰ Por eso, cuando finalmente lo encuentra, en Cabo Frio (a 200 kilómetros de Río de Janeiro), el mensaje que deja es claro: “Vingada a morte de Le Cocq: Cara de Cavalo crivado de balas – mais de cem tiros!” (Figura 2). El mensaje no es lingüístico, sino que se inscribe en el propio cuerpo de aquel a quien se había bestializado para acabar con él.

La cantidad de tiros es fundamental para la exhibición de ese cuerpo acribillado (“crivado”, como quien separa la paja del trigo). Si el cuerpo de Le Cocq es el de la propia ley que se destruye (en la fantasía de los guardianes del orden), el cuerpo de Cara de Cavalo es un testimonio de la propia ley que destruye. No hay *habeas corpus* (presencia del cuerpo del acusado frente a los jueces) sino *corpo crivado*. La policía le quita a la justicia su derecho a interceder y pide para



⁹ Estos son algunos titulares de los periódicos de la época: “Cara de Cavalo tenta contato com advogado” (A Notícia, 8 de setembro de 1964), “Para a polícia é questão de honra prender Cara de Cavalo que já procurou advogado” (A Notícia, 8 de setembro de 1964).

¹⁰ La falta de politicidad de Cara de Cavalo en este caso es clave, ya que permite exhibir un funcionamiento sin que sea necesariamente ligado a la cuestión política: Cara de Cavalo muestra el bandillaje de toda oposición a la ley y sirve de cobertura espectacular a una represión (esta sí política) que trata de mantenerse en las sombras, sin imágenes.

ese cuerpo la matanza pública, la pena ejemplificadora, sirviéndose además de los medios masivos. Los medios –de donde Oiticica toma la foto–, sobre todo en su necesidad sensacionalista, lo que hacen es *espectacularizar* la venganza y aleccionar sobre los nuevos modos que asume la ley.

El *Bólido caixa 18* hace un desplazamiento que será fundamental en todo el arte brasileño de los sesenta pero que había sido cuidadosamente separado en la obra anterior de Oiticica: la necesidad del arte visual de tomar parte en la espectacularización, de incidir en sus imágenes, de disputar su carácter público. Oiticica opera en esta visibilidad extrayendo de los periódicos la foto con la que reviste el interior de su obra. La caja mantiene en su exterioridad la serialidad formal de las obras anteriores, pero en su interior se instala la brecha, el corte, el cambio. Si es observada desde afuera, la caja es austera y geométrica (ubicándose en la tradición del arte moderno de vanguardia): una urna funeraria que nos mira desde su negrura, desangelada e indiferente. Pero si la caja se abre, lo que es posible gracias a sus goznes, lo que se encuentra adentro es el polvo –el cadmio rojo o las cenizas del cuerpo ensangrentado– y la tela que se extiende como una mortaja y la fotografía (índice del cuerpo acribillado) que fuerza la apertura para la exhibición del cadáver. No se trata, como en el arte funerario, del cuerpo que descansa sobre la tumba ni del que la abandona al encuentro de la justicia divina, sino del cuerpo que se hunde, que se entierra y que surge con su propia luz desde el fondo. En esa apertura de la caja, el *Bólido caixa 18* nos empuja más allá del arte para sumergirnos en el momento ético. Quedarse más acá de la escisión, del cisma que provoca la muerte del amigo, es mantenerse en la pureza geométrica que ha alcanzado el arte. Ir más allá es pasar a través de él y lograr, a la vez que la escisión, la conexión, el gozne o la articulación compleja entre el hacer del arte y el momento ético de la vida en comunidad. Oiticica señala, con esta obra, que hay que ir más allá del arte y, complementariamente, el cuerpo acribillado impulsa al artista a acceder a ese más allá, a enfrentar la escisión entre la forma artística y la ley social.

El “momento ético”, de todos modos, así como es una ampliación de lo estético no implica, de ninguna manera, una trascendencia que le daría a la caja los contenidos desde afuera, sino que reposa en lo enterrado (como el poema o el trabajo con diferentes tipos de tierras en los otros bólidos). No hay, para decirlo con palabras de Didi-Huberman, ni una “turba dialéctica de garrote y zanahorias” (25) ni una “gran construcción fantasmática y consolatoria” (26), tampoco el alma que se escapa de la tumba para recibir su premio en el más allá, según la tradicional iconografía cristiana. La *abertura* que practica el *bólido* es hacia la indigencia y la precariedad de un cuerpo que yace (de ahí, nuevamente, que sea importante el carácter apolítico de Cara de Cavalo, su carácter de bandido puro e inorgánico: no hay discurso político que pueda redimirlo).

Accedemos al interior del sepulcro y nos encontramos con el cuerpo acribillado: forma (volumen) y vacío (sinsentido). “Es la angustia de mirar –otra vez Didi-Huberman– hasta el fondo –al *lugar*– de lo que me mira, la angustia de quedar librado a la cuestión de saber (de hecho: de no saber) en qué se convierte mi propio cuerpo, entre su capacidad de constituir un volumen y la de ofrecerse al vacío, la de abrirse” (20). En el *Bólido caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo* ese vacío es el que se abre en el seno de la ley misma, en el lugar amorfo en el que es necesario producir justicia y en el que el arte, impulsado por su momento ético, también da forma. Es un “*momento ético*”, una temporalidad que instaura el arte frente a la abstracción de la ley y su universalidad. O, para definir lo que será el arte para el Oiticica que se reinventa a sí mismo en esta obra, la invención como *corrimiento de fronteras*, como exhibición de que no hay fronteras absolutas (su bifrontalidad intrínseca lo impide), de que toda frontera es permeable. El arte, en el homenaje al bandido marginal, se desplaza hacia la exterioridad, hacia una otredad que lo puede convertir en su opuesto, hacia la indigencia del afuera en momentos difíciles.

GIMME SHELTER: BANDIDO, LEY, IDENTIFICACIÓN

En palabras de Hélio Oiticica, Cara de Cavalo fue señalado por el poder (sobre todo por el poder de la policía) como “*aquele que deve morrer, e digo mais, morrer violentamente, com todo o requinte canibalesco*” (subrayados míos). La figura utilizada por el artista carioca es similar a la que propone Giorgio Agamben con el *homo sacer*, figura del derecho romano arcaico que señala a aquel bandido que queda afuera de la esfera del derecho y que “podía ser morto por qualquer um sem que se cometesse homicídio [...] o bandido podia ser morto [...] ou era até mesmo considerado já morto” (Agamben, 111). El interés del filósofo italiano en esta figura se basa, entre otras cosas, en que “o *homo sacer* apresentaria a figura originaria da vida presa no *bando* soberano e conservaria a memória da exclusão originaria através da qual se constituiu a dimensão política. [...] A relação originária da lei com a vida –concluye Agamben– não é a aplicação, mas o Abandono” (36).

El contexto en el que se produce la designación de Cara de Cavalo como “*homo sacer*”, o como “*aquele que deve morrer*”, es el de la lucha desatada después del golpe de Estado que desemboca, finalmente, en lo que Elio Gaspari llamó, en su imprescindible historia de la dictadura brasileña, la “*banditização da ditadura*” (315). Como prueba y resultado de este proceso, Gaspari recuerda que, en noviembre de 1973, el gobierno de Médici introdujo reformas en el artículo 594 del Código Penal con el único fin de permitir la libertad de uno de sus personajes más siniestros: el delegado Fleury, jefe de operación de la Polícia Civil en la DOPS (Delegacia de

Ordem Política e Social) y responsable de torturas a presos políticos, que además estuvo acusado por sus vinculaciones con la delincuencia y el narcotráfico (2002: 374). Esto significa que toda dictadura, desde el momento en que quiebra el orden constitucional, suspende los derechos jurídicos por la supuesta excepcionalidad del momento. En este sentido, el asesinato de Cara de Cavalo marca un momento muy sensible del cambio de relaciones de poder en Brasil: recién comenzaba la dictadura militar (el crimen fue en agosto de 1964, sólo cinco meses después del golpe), la represión se estaba organizando, las fuerzas sociales comenzaban a manifestarse poco a poco. Dentro del aparato estatal, los diferentes grupos (entre los cuales la policía no era el menos importante) comenzaban a definir sus roles, a acumular poder y a diseñar sus políticas: como en toda dictadura militar, después del golpe comenzaba la lucha por definir el perfil de la legalidad y los grupos que se encargarían de hegemonizarla. En este contexto, las declaraciones del abogado de Le Cocq, Milton Salles, marcan un límite para la justicia que imparte el Estado (con las garantías disminuidas al tratarse de una dictadura) con el fin de crear un *coto de justicia* como quien habla de un “coto de caza”: “Matar um cidadão é violar a lei. Matar ou tentar matar um policial é a própria lei que se destrói. O julgamento de Cara de Cavalo não será no Tribunal do Júri” (*A Notícia*, 29 de agosto de 1964). El hecho sirve para desplazar el dominio de la ley del ámbito jurídico al poder de policía. De ahí que cuando alguien dice, refiriéndose al policía, “ahí viene la ley”, expresa –en las sociedades periféricas– una verdad: no hay ley impersonal, lo personal (lo afectivo) marca a la ley en todos sus movimientos. En este sentido, además del *espírito de cuerpo* de la corporación policial, el abogado Salles está haciendo política en la sociedad brasileña pos-golpe. Está luchando por la soberanía en la representación de la ley y en la idea de que hay cuerpos (personas) que tienen el derecho de transitar entre los dos mundos, el de lo legal y el de lo ilegal. En la persecución y en la matanza de Cara de Cavalo se determina la naturaleza de la ley y de quienes están legitimados para aplicarla, aun cuando deban suspenderla o transgredirla.

Los últimos días de Cara de Cavalo agregan otra pieza que, de alguna manera, vuelve a resignificar las relaciones: mientras huye hacia la región de Cabo Frio, el principal objetivo del maleante es entrar en contacto con un juez o un abogado que lo protejan de la caza a la que fue sometido. Es decir, Cara de Cavalo no es un forajido que huye de la ley sino que muere porque nunca puede *acceder* a ella. Ese es su problema: no puede ‘entrar’ en la ley que es su único refugio posible. La parábola que traza su fuga es kafkiana: huye de la ley (do cão) porque quiere entrar a la ley (del hombre). ¿Qué es lo que se juega, entonces, en esta relación entre una ley y otra?

Imposible no recordar aquí el relato “Ante la ley” de Franz Kafka y pensar, desde la perspectiva que estamos planteando, que uno de los dilemas indecibles que se le presenta al campesino protagonista es cómo entrar a la ley y qué función cumple el guardián. Porque si, tal como le dice éste, “eras tú el único que podías entrar aquí, pues esta puerta estaba destinada solamente para ti” (486), parece lícito preguntarse entonces ¿cuál es la puerta que le estaba destinada entonces al guardián? Ninguna. Porque si una entrada es la puerta abierta y luminosa pero a la vez inaccesible, la otra entrada a la ley es el guardián mismo, impertérrito y amable mientras el campesino se atenga a estar ante la ley. La opacidad del cuerpo del guardián es la del *delegado* porque la ley no puede sino delegarse en un cuerpo que la hace cumplir a la vez que la distorsiona. El poder de la policía y el crecimiento de la marginalidad se implican ya que el margen es el lugar por excelencia de la actuación policial.

En un laberinto del que no puede salir, Cara de Cavalo no llega nunca a las puertas de la ley. La puerta que le estaba destinada finalmente no era la de ley sino la del arte: pero no la del arte como algo fijo y estático (que preserva su aura y su pureza) sino como lo que debe cuestionarse radicalmente a sí mismo para darle entrada al marginal o al bandido. El gozne permite abrir las tablas del arte y crear el espacio para ese cuerpo acribillado dándole acogida, refugio, sepulcro. ¿Qué pasa con el artista una vez que entierra y homenajea a ese muerto?

LA LEY DEL ARTE

La *caixa 18* también acoge al artista. En rigor, podría decirse que lo produce ya que el momento ético es el resultado del hacer del artista y de la obra que lo transforma. El *gozne* que abre la caja se reproduce también en la obra misma de Oiticica. De un modo paradójico, como ya dijimos, se inserta en la serialidad de los *bóviles* a la vez que la tuerce. En los textos en los que presenta los *bóviles*, Oiticica le imprime un giro al trabajo con el espacio, el color y los soportes para abrirse a la noción de *objeto*. A diferencia de Robert Rauschenberg y Jaspers Johns, según sostiene en su texto “Bóviles” de 1963, Oiticica no se preocupa por incorporar el objeto (cosas) en la obra, sino que procura investigar “la estructura abierta del objeto ya existente, *abierto* porque ya está predispuesta para que la capte el espíritu” (Oiticica 1967, énfasis del autor). En esta fenomenología del arte en la que se trata de enfrentarse y desplegar al objeto (de ahí que los denomine *transobjetos*), la relación con la foto del amigo (el indicio, el *punctum*, “la flecha que hiera” en palabras de Barthes) transforma totalmente esta lógica. Anteriormente, lo *abierto* era a partir de una idea estética el despliegue inmanente de un objeto (la “estructura implícita”), con el *Homenagem a Cara de Cavalo* es el *cuerpo crivado* que no soporta o se rehúsa

a la idea puramente estética. La foto *abre*, vamos a decir así, el “momento ético” e interpela al sujeto de una manera diferente a como lo hacían los anteriores *bóviles*. El sujeto es excedido en el *a priori* estético que se había asignado a sí mismo para iniciar el proceso de experimentación artístico. La identificación que exigían los *bóviles*, entonces, se produce ahora en una dimensión diferente: el abandono de la ley exige un corrimiento de la frontera del arte hacia fuera de sí mismo en lo que el propio artista denominó “momento ético”.

Cuatro elementos de larga tradición estético-filosófica se encuentran en el breve poema que escribió Oiticica para el *Bólido caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*: la obra de arte como permanencia y como trabajo de monumentalización (“Aquí está, / e ficaré!”), la contemplación como actividad propia del dominio estético que se desplaza a la mirada política (“Contemplai”), el umbral paradójico que constituye la relación entre la muerte y el lenguaje (“o seu / silêncio”) y la obra de arte como producción de heroicidad en la sociedad moderna (“heroico”). Perdurabilidad, contemplación, ambigüedad del lenguaje y heroicidad. Lo que encuentra Oiticica en el acontecimiento de la muerte trágica de su amigo es la producción, a un tiempo, de *heroicidad y marginalidad* (experiencia que después sería condensada en la famosa bandera de 1968 “Seja marginal, seja herói”). La obra, además, conecta dos marginalidades: la del artista y la del bandido.

Todas estas actividades, sin embargo, no fueron consideradas por Oiticica en el dominio estético sino puestas bajo el orden de la ética, porque ¿qué es lo que se le entrega al espectador, además de la indiferente caja negra, como objeto de contemplación? Un cadáver, alguien que era un muerto en vida y que ahora es un cuerpo no del todo muerto, un cuerpo abierto. Cuerpo abierto que no es ese cadáver respetable entregado a la contemplación mortuoria, sino un cadáver que por su historia nos lleva a reflexionar sobre las relaciones entre la ley y la vida, y cuestiona la posibilidad de una contemplación de cariz estético. Este es el “silencio heroico” ético que se abre en el silencio heroico estético de la caja negra. La caja, por lo tanto, puede ser considerada a la luz de este nexo entre estética y ética. La primera pregunta es ¿por qué la muerte de Cara de Cavalo produce este nexo en Oiticica? Lo que la muerte del bandido pone en escena es la posibilidad de una producción de heroicidad extraestética.

Finalmente, una última figura que se suma es la del *duelo*: la contemplación, el silencio, la muerte, el recogimiento y la caja (la urna) que remite al cajón fúnebre. Oiticica reactualiza, sorpresivamente, un arte que no había tenido mucha fortuna en la modernidad: el arte fúnebre. Central para las culturas antiguas y cristianas (en las que se vinculaban arte, religión y política), durante la época moderna el arte funerario perdió, al reafirmar su autonomía, su carácter mágico. La imagen del rito fúnebre ya no viene a ser un ídolo que continúa y sustituye al muerto sino

que es una imagen observada desde afuera, despojada de todo animismo y carácter religioso. *Entierro de Ornans* (1850) de Gustave Courbet es un buen ejemplo de esto: no importa mucho allí quién es el muerto, y el pintor pone todo su empeño en la descripción y en el retrato de tipos sociales antes que en dotar a la imagen de un poder que la conecte con la muerte. Aunque no es posible abarcar todas las vanguardias del siglo xx, resulta difícil encontrar muchas obras fúnebres. En algunos casos, como en la estatua que Picasso le dedicó a su amigo muerto Apollinaire, más bien lo que hay es un vaciamiento y una desaturación de la imagen en tanto ídolo. No hay culto al muerto sino al arte. Aun la posguerra no fue pródiga en estos monumentos y la estatuaria oficial quedó en manos, por lo general, de artistas de segundo orden exceptuando el caso de los arquitectos futuristas italianos y la importante tumba de Malevitch ornada con su cuadrado negro sobre blanco. Cuando el arte modernista renunció a la figura humana, se predispuso a una evocación no humanista de la muerte pero más alejada del rito de la exposición del cadáver que sigue estando presente en la mayoría de sociedades.

En su libro *La pasión y la excepción*, Beatriz Sarlo sostiene –a partir del secuestro y asesinato de Aramburu por parte de la organización Montoneros– que “excluida de la norma, cuya vigencia pone en suspenso, la excepción no remite a una serie, sino que, en todo caso, la inaugura” (2003: 193). Con *Bólide caixa 18, poema caixa 2, Homenagem a Cara de Cavalo*, Oiticica funda una doble excepción: dentro de su obra, inserta un cuerpo que, contrariando sus pinturas anteriores, abre un espacio que se resolverá en el “antiarte” de los *parangolés* y en la reflexión sobre la politicidad de las prácticas artísticas. Pero esta inserción no hubiera tenido lugar si no se hubiera originado en otra excepción: la del bandido que es expulsado de la sociedad y de la ley para corporeizar la muerte en vida y, además, la lucha entre el derecho y el hecho que se había desatado después del golpe militar de 1964. En ese doble gesto, Oiticica funda el espacio de la excepción de su obra futura.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. *Hélio Oiticica*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1992.
- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- _____. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.
- Alvarez Lima, Marisa. *Marginália (arte & cultura “na ideade da pedrada”)*. Río de Janeiro: Salmandra, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que nos vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Gaspari, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- Kafka, Franz. *El castillo / El proceso*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Scigliano Carneiro, Beatriz. *Relâmpagos com claror (Lygia Clark e Hélio Oiticica, vida como arte)*. São Paulo: Fapesp, 2004.

SITIOS DE INTERNET

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>